

технологического процесса съемки. На творчество многих китайских фотографов оказала сильное влияние традиция монохромной живописи, заключающаяся в передаче внутреннего впечатления автора, опирающаяся на идею великого в малом.

А. А. Харитошкина

Екатеринбург

**Параллели и перекрёстки: пластический язык
традиционной китайской живописи
в современном мире изобразительного искусства**

Вхождение в общемировую современную действительность связано с взаимодействием различных культур. В этой связи представляется интересным рассмотреть, каков выразительный потенциал пластического живописного языка китайской живописи «кисти и туши» для изображения форм и духа современного мира, а также оценить роль европейской традиции как в совершенствовании выразительности языка и техники, так и в интеграции китайской живописи в мировое пространство изобразительного искусства.

Известно, что Китай знакомится с европейской художественной традицией в то же время, когда Запад получает возможность узнать китайскую. К XVIII в. в Европе расцветает стиль *шинуазри*, и в Китае всё большую известность обретают произведения европейского искусства. К императорскому двору приглашаются миссионеры и живописцы, в обязанности которых входит, в числе прочего, создание художественных произведений по императорскому заказу. Задачи и цели их искусства были чисто дипломатические: завоевать расположение монархов и донести принципы, идеалы западного искусства понятным китайскому менталитету языком.

Так, в работах Джузеппе Кастильоне (1688–1766, итальянский монах-иезуит, миссионер и придворный художник в Китае с 1715 г.) традиционные китайские композиционные решения и сюжеты

исполняются в чисто европейской манере: прямая перспектива (невзирая на отсутствие заднего плана, все изображённые элементы ей подчинены («Портрет Цяньлуна»)), а не китайская многоплановая; объёмная светотеневая лепка формы и единый источник света для всей композиции (работы в жанре «цветы и птицы») вместо рассеянного многоточечного освещения и передачи целостной формы единой линией. Тем самым, можно утверждать, что данный мастер не опирается на подлинную традицию китайской живописи «кисти и туши», а может рассматриваться как живописец, работающий в стиле «шинуазри».

В это время нельзя говорить о китайских художниках, осваивающих западноевропейские традиции искусства, что радикально отличается ситуацию от европейской, когда те, хоть и односторонне, но пытались не только подражать, а и творить в новом стиле.

Следующий глобальный этап культурного диалога относится к рубежу XIX—XX и первой половине XX в. В этот период школу западноевропейской живописи начинают осваивать сами китайские мастера. Известный всем Сюй Бэйхун (1895–1953), выросший в среде традиционной китайской живописи и обучавшийся европейской академической живописи, будет сочетать их в своём творчестве. Его задачей станет переосмысление реалистических основ китайской живописи, стремление дать им новый толчок в развитии, обогатить за счёт изучения западного опыта. В результате расширятся тематические и сюжетные горизонты, прежде всего анималистическая тема, в которую будут введены новые мотивы и идеи.

Помимо этого, освоение западной школы живописи лично Сюй Бэйхуну позволит раскрепостить и одухотворить изначально скованную и сухую собственную технику «кисти и туши», шире и глубже овладеть сутью традиционной китайской живописи. В его зрелых работах уже не остаётся прямых заимствований от европейской школы. Разрабатываемая им тема изображения коней есть воплощённая протяжённая, непрерывная и динамичная китайская живописная линия-форма, содержащая в себе и сотканную тушью зримую часть образа, и незримую, но неотъемлемую в окружающем пространстве. На свитке «Служанка» (1934) монотонные коленца бамбука выписаны ещё однообразными движениями, словно из-за боязни, что линия не удастся. Наличествуют всего лишь две резко разделённые

для переднего и заднего планов тональные градации в изображении листвы, словно во избежание путаницы в более сложных переходах. В работе «Служанка» (1945) прежний мотив технически выполнен значительно сложнее. Общее ощущение более холодное, ломкое, композиционное решение гораздо более музыкально и трепетно. Колонноподобные стебли теперь более живые, более плавно движение кисти и разнообразнее фактура, создающая колени стволов, их гладкую растительную кору. В листве сложнее тональные переходы и чередования сочных тёмных и прозрачных светлых тонов, что создаёт более естественное освещение листвы, даёт большую объёмность пространства и протяжённость созерцания. В работе «Бамбук» (1944) такие же прямые стебли, как и в вариациях темы «Служанка», но эта прямота наполненная, вибрирующая, чуткая, трепещущая, как взволнованный конь, а не однообразная, вымученно сухая и жёсткая.

В портретных работах у Сюй Бэйхуна уже можно наблюдать острохарактерность изображённых лиц (пожалуй, единственное, что оказывается близко в западной живописи) и обобщение тела, как на древнекитайских свитках, традиционное драпирование фигуры. Драпирование выполняется либо в стиле фона, ритмическими изломами, сближающими тело с природными образами (портрет Рабиндраната Тагора), либо принципом единой китайской линии, которая в этом случае одновременно передаёт и качество формы, и её взаимодействие с пространством (плотность, упругость тела и очерчивающая фигуру тень, как в портрете Ли Иньцзюаня). Даже работы, выполненные в европейской технике масляной живописи («Опусти свою плётку», 1939), строятся на этих же принципах.

Аналогичное изображение образа человека применяет Цзян Чжаохэ в своём знаменитом произведении «Беженцы» (1943). Новые принципы портретной и жанровой живописи в Китае быстро распространяются и закрепляются даже в университетском художественном образовании. Данная тенденция якобы слияния приёмов европейской живописи с китайскими, помимо прочего, оказывается комплиментарна социальным и политическим изменениям, предполагающим противопоставление наследия прошлого. Сегодня тенденция в трактовке лиц и фигур, технически исчерпываясь вышеописанными приёмами, по-прежнему является подавляющей («Мы» Фэн Юаня,

«Отвечают на письмо» Сунь Чжэншэна. Пекинский музей изобразительных искусств. 11-я всекитайская выставка китайской живописи, 2009 г.).

Ещё один мастер, получивший европейское художественное образование и имеющий мировую славу, это У Гуанчжон (1919–2010). В зрелых и поздних его работах мало фигуративности, все внимание уделяется пластичности линии и мелодичности цветовых точечных акцентов. Китайская живопись для него — внешний ориентир, европейская — сущность, что видно в применении привычных европейских линии, пятна, перспективы.

На рубеже XIX—XX вв. в Китае формируются мастера, возвращенные исключительно в рамках национальной традиции. Но, чувствуя время, они преломляют живописные традиции очень радикально, и прежде всего в плане техники. Например, Ци Бай-ши (1864–1957), который привнесёт в «живопись учёных» яркость, мощь и даже грубость народного национального искусства, подобно европейским постимпрессионистам.

Так, в творчестве Ци Байши цветовые пятна — отнюдь не принятые традицией и канонами подцветки монохромной живописи. Его цвет — это тщательно продуманное авторское решение, основанное на натуральных наблюдениях. Если Ци Байши работает цветом, он становится главным элементом изобразительного языка. Среди произведений Ци Байши много выразительнейших по письму традиционно монохромных творений («Креветки»), но если работы мастера, где задействован цвет, перевести в монохром, их выразительность рухнет.

Чёрная птица сидит на коричневом камне («Хохлатая майна и нарцисс тацетта», 1936). Коричневом — именно для того, чтобы подчеркнуть «черноту» птичьего оперения. Или холмы на заднем плане в работах из серии пейзажей «Виды Цзешань» (1931): ближний — коричневый, дальний — голубой. Для передачи перспективы художником использовано изменение восприятия цвета при изменении расстояния, а не принятое, естественное для работ тушью освещение, ослабление тона на дальних планах. По тону холмы одинаковы, и с точки зрения китайской эстетики это парадоксально и грубо. В пейзаже «Восход солнца» (1910–1917), в русских источниках зачастую воспроизводимом чёрно-белым, значение цвета, казалось бы, лёгкой, легко воображимой подцветки тоже очевидно: всего

лишь несколько гармоничных линий преобразуются в симфонию радости и свежести. Цвет, наряду с другими средствами (ритмикой), заставляет работы этого мастера «оживать». Цвет здесь самодостаточен и самодовлеущ. Может быть, это одна из причин, по которым Ци Байши среди китайских специалистов не считается носителем традиций китайской живописи и не ценится как мастер таковой. Если в своё время Сюй Бэйхун обогатил традиционную живопись европейской школой рисунка, то Ци Байши мог бы внести в неё полихромную в характерном для западной живописи понимании. В этом смысле он европеист даже больший, чем Сюй Бэйхун. Однако обогащения традиционной живописи цветом не произошло, не исключено, что по причине превалирования, если не сказать — абсолюта монохромии в культурном базисе и, соответственно, неготовности сознания воспринять иной эстетический концепт.

Надо отметить, что живописное мастерство упомянутых Сюй Бэйхуна и Ци Байши в китайских живописных кругах не имеет в целом высоких оценок. Они, несомненно, великой значимости деятели культуры, экспериментаторы.

Если говорить о носителях традиции и живописного мастерства этого периода, следует назвать имя Хуан Биньхуна (1865–1955) — мастера пейзажной живописи, обладающего высочайшим техническим мастерством, следующего идеалам традиционной живописи и удивительно мастерски, одухотворённо их воплощающего. Его живопись для того периода можно назвать апогеем и квинтэссенцией традиции. Применительно к нему сложно говорить о явственном обновлении, но эта фигура является ориентиром для многих современных художников, которых всё больше интересуют традиция в чистом виде и следование ей. Именно в его стиле они находят то, что позволяет обновляться и развиваться им самим.

Духовный последователь Хуан Биньхуна — Пу Ши (1957 г. р.). Сдержанный и традиционный в большинстве работ («Звук ручьёв в долине источников», 2011, «Циньчэн после дождя», 2010), в иных он творит, по-сути, абсолютно нефигуративную живопись. Рассмотрим его произведения «Граница», «Луна в горах», «Лунный пейзаж: вариация-1», «Лунный пейзаж: вариация-2», написанные в 2011 г. Единственный образ в них — луна и её отражение. Здесь видоизменяется мотив «мужа, созерцающего луну», включённый в пейзажную схему

ещё в эпоху Сун. Содержание этих работ — дуалистическая тема одиночества и внутреннего диалога (диалога с самим собой), дружбы и диалога внешнего (по душам). Атмосфера амбивалентности и разлома преобразует старый мотив, прежде проникнутый единым ощущением тишины, созерцательности и дум. В этих лунных пейзажах проявляются мастерское владение техникой, передача сложнейших размывов и преобразований непрерывной линии, дышащей мощью, и лежащейся, и изменяющейся столь же неоднозначно, как неоднозначна переживаемая эмоция.

Молодые современные мастера живописи ещё более раскрепощённо применяют традиционную технику для создания актуальных образов. В их живописи мы наблюдаем городские пейзажи с небоскрёбами («Пасмурно, с прояснением» Мао Дунхуа), горные пейзажи, наполненные не покоем, а ритмами и чувствами машинных цехов («Благодатный дождь в верховьях рек» Сюй Циньсуна), сюрреалистические и экспрессионистические интонации («Незнакомое» Хэ Си) (Пекинский музей изобразительных искусств. 11-я всекитайская выставка китайской живописи, 2009 г.).

Китайская живопись находится на подъёме и, не утрачивая своих исконных особенностей, искусно передаёт и осмысляет актуальный облик сегодняшнего мира. Трансформации, вызванные восприятием западного живописного опыта, в картинах, выполненных в традиционной технике, гораздо слабее, чем хотелось бы представить европейцам и официальным китайским идеологам, и касаются главным образом сюжетной стороны. Но сюжеты и темы прежде всего зависят от окружающего мира: меняется мир — меняется и его изображение. Какие-то образы уступают место вновь рождённым или меняют свою наполненность. Язык же традиционной живописи «кисти и туши» сохраняется целостной, своеобразной живой системой с обширнейшим комплексом технических приёмов и эстетических требований. С его помощью создаются великолепные по оригинальности и выразительности произведения.